

Figures et territoires du désert australien : un paysage duel

Figures and Territories of the Australian Desert. A dual landscape

Suzanne Paquet

Volume 51, numéro 142, avril 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/015895ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/015895ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de géographie de l'Université Laval

ISSN

0007-9766 (imprimé)

1708-8968 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquet, S. (2007). Figures et territoires du désert australien : un paysage duel. *Cahiers de géographie du Québec*, 51(142), 29–46.
<https://doi.org/10.7202/015895ar>

Résumé de l'article

La capacité d'action ou la fonction opératoire de l'art au regard des constructions identitaires issues des représentations territoriales est examinée suivant l'exemple de certaines zones désertiques dont les représentations se constituent à partir d'images plutôt que par les discours et les récits. En effet, si pour les habitants de l'Australie de même que pour ceux des États-Unis le centre désertique de leur pays respectif, dès sa conquête au XIX^e siècle, se révèle et s'éprouve comme un site fondamental de leur identité, c'est notamment grâce à des figures iconiques et à leur circulation. Et dans le cas de l'Australie, le désert tient encore aujourd'hui une place centrale dans les conceptions identitaires nationales. Observant les déplacements des images et des artefacts ainsi que ceux des acteurs comme autant de médiations et de translations entraînant des déplacements de sens, l'on peut comprendre de quelle façon s'est élaborée l'image du désert et comment celui-ci est devenu la figure et le site d'une identité double, ou éventuellement partagée, pour les Australiens aborigènes et les Australiens blancs.

Figures et territoires du désert australien : un paysage duel

Figures and Territories of the Australian Desert. A dual landscape

Suzanne PAQUET
Université de Montréal
suzanne.e.paquet@sympatico.ca

Résumé

La capacité d'action ou la fonction opératoire de l'art au regard des constructions identitaires issues des représentations territoriales est examinée suivant l'exemple de certaines zones désertiques dont les représentations se constituent à partir d'images plutôt que par les discours et les récits. En effet, si pour les habitants de l'Australie de même que pour ceux des États-Unis le centre désertique de leur pays respectif, dès sa conquête au XIX^e siècle, se révèle et s'éprouve comme un site fondamental de leur identité, c'est notamment grâce à des figures iconiques et à leur circulation. Et dans le cas de l'Australie, le désert tient encore aujourd'hui une place centrale dans les conceptions identitaires nationales. Observant les déplacements des images et des artefacts ainsi que ceux des acteurs comme autant de médiations et de translations entraînant des déplacements de sens, l'on peut comprendre de quelle façon s'est élaborée l'image du désert et comment celui-ci est devenu la figure et le site d'une identité double, ou éventuellement partagée, pour les Australiens aborigènes et les Australiens blancs.

Mots-clés

Australie, désert, paysage, représentations territoriales, identité, déplacements, médiations, peinture, États-Unis, photographie

Abstract

The capacity for action and the system design function of art as regards the identity constructs emerging from territorial representations is examined based on the example of certain desert areas represented through images rather than speeches or stories. As it happens, certain iconic figures and their travels are largely responsible for the fact that since the conquest of the 19th century, for both Australians and Americans alike, the central deserts of their respective countries have been seen and experienced as fundamental identity sites. Moreover, in the case of Australia, the desert is still a focal point for conceptions of national identity. By observing the migrations of images, artefacts and actors as a series of mediations and translations leading to relocations of meaning, we can understand how the image of the desert has been developed and how the desert has become the figure and site of a dual and eventually even a shared identity for Australian Aborigines and Whites.

Keywords

Australia, desert, landscape, territorial representations, identity, migrations, relocations, mediations, painting, United States, photography



Le désert des États-Unis est fort connu et très couru depuis plusieurs décennies, contrairement au désert australien dont il n'a guère été question jusqu'à tout récemment hors du pays lui-même, si l'on fait exception d'Uluru (Ayers Rock), le *rocher* le plus célèbre d'Australie et l'une de ses images les plus diffusées (Bonnemaison, 1987 ; Stewart, 2003). Pourtant, au cours d'un long séjour à la bordure du *Great Sandy Desert*, au nord-ouest de ce pays, il m'est clairement apparu que d'étonnantes similitudes existent entre le désert d'Australie et celui des États-Unis. Comme j'écrivais alors sur ce dernier, l'une parmi quelques inventions associées au paysage, à une affirmation qui se lisait comme suit : « L'apparition du désert états-unien est une histoire de conquête, l'histoire d'une sorte d'*impérialisme de l'intérieur*, celui de la *frontière* que l'on repousse vers l'ouest », j'ajoutai cette note, qui lui faisait écho :

Il en va de même pour l'Australie, où le désert est conquis selon des modalités et une orientation géographique similaires, à la même époque [...]. La notion de *frontière* dans les deux pays suppose, avec l'avancée territoriale, le refoulement des peuples autochtones ou des « premières nations ». Nous réservons l'étude comparative de ces deux conquêtes pour plus tard (Paquet, 2005 : 48).

Une rencontre autour du thème de la géographie artistique me donna peu après l'occasion de réaliser l'engagement contenu dans cette note¹ et d'observer par quelles figures, grâce à quelles médiations artistiques, le désert a été constitué en un *site* fondamental de leur identité par les deux nations, tout particulièrement par les Australiens.

Centres et périphéries

La notion de géographie artistique est proposée par Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg en 1979². Cette approche géographique des arts visuels considère la circulation des acteurs et des biens pour analyser la dynamique des échanges et des mouvements entre centre et périphérie non seulement en termes de pouvoir et de domination symbolique des centres, mais aussi en termes de résistance et d'*écarts* ou bien de « propositions alternatives valables » formulées en périphérie (Castelnuovo et Ginzburg, 1981 : 59). Il est évident que ces échanges et ces déplacements peuvent également être perçus comme autant de médiations opérées par les acteurs et les choses, des médiations qui prendraient le sens double de *traductions* et de *translations* à la façon dont l'entend Bruno Latour : « Parler de traductions d'intérêts signifie à la fois que l'on propose de nouvelles interprétations et que l'on déplace des ensembles » (Latour, 1995 : 284).

Ainsi, pour mieux dégager les modalités par lesquelles les formes artistiques ont pu contribuer à l'élaboration de *mythes critiques* aux fins d'*inventer un pays* (Mitchell, 1994 : 22), il s'agira ici de voir comment les objets et les faits se *diffusent* ou sont *dis-séminés* dans l'espace et dans le temps, d'observer de quelles manières, à quelles fins et par qui les choses sont *recrutées*, et comment en retour elles exercent leur *action* sur les acteurs, et à quels *transferts* de signification cela donne lieu. Il sera alors possible de mettre en évidence les événements déterminants par lesquels tel *site* ligué à telle *figure* (et réciproquement) se transforme en un modèle qui produit engagement et accord apparent, devenant « un point de passage obligé » (Latour, 1995 : 346), car « il est vrai que les sociétés humaines se définissent aussi dans le temps et dans l'espace, sur un territoire qu'elles s'approprient par le biais de ces constructions que l'on nomme

représentations territoriales» (Lasserre, 2003a : 9). Plus que des représentations discursives ou des *récits paysagers* (Mercier, 2003 : 75), ce sont des *images*, picturales et photographiques, qui seront examinées.

La première partie de ce texte présente une brève analyse comparative montrant comment, à partir de l'exploration des confins de leurs territoires, une possession britannique et une colonie émancipée tentent de se démarquer de la métropole afin de définir un caractère national distinct grâce auquel la colonie et l'ex-colonie ne seraient plus périphériques, mais tiendraient une position centrale relativement à leur propre périphérie ; une périphérie pour ainsi dire *interne*, qui pourrait être dominée. À l'Empire britannique, les États-Unis et l'Australie opposeront leur propre *frontière*. Soulignons que ces zones, les confins désertiques dont il sera question, se situent dans les deux cas, pour ainsi dire au *centre* du pays.

En Australie tout comme aux États-Unis, les *représentations paysagères* de ces confins tiendront un rôle majeur dans le façonnement d'idéologies nationales à caractère géographique (Mitchell, 1994 ; Daniels, 1993 ; Attwood et Foster, 2003). À terme toutefois, de ces territoires et de leurs images s'élaboreront des usages fort différents d'un pays à l'autre. En effet, à la fin du XX^e siècle alors qu'aux États-Unis le désert est tenu pour une richesse symbolique parmi d'autres, le pays se posant lui-même comme *centre du monde*, en Australie il s'institue comme un centre culturel important quoiqu'il soit apparemment atypique.

Par ailleurs, dans le cas des États-Unis, *figuration* – au sens strict – et *représentation* du territoire demeurent liées car le mythe paysager se construit en grande partie par la photographie, dont on sait que l'*adhérence de son référent* est la qualité fondamentale³. En revanche en Australie, si le territoire (sa topographie, son paysage) reste la composante majeure d'une symbolique identitaire, à la longue ce territoire devra être figuré sans l'être. Ce curieux paradoxe en reflète un autre, soit le désir d'une modernité qui, même au-delà de l'art, autoriserait la nation à se distinguer de la métropole – où la norme moderniste en arts a pourtant son origine. Alors que le modèle européen suppose la rupture avec les traditions (picturales) et la recherche d'une *autonomie* qui se résoudrait en un ultime épisode d'*auto-réflexivité* imposant le refus du figuratif, en Australie l'aspiration à la modernité a ceci de particulier que le projet, tout en revendiquant une parfaite qualité de non-représentation, reste rivié ou agglutiné au territoire et admet sa condition d'objet concret, physiquement connaissable, repérable et descriptible.

En deuxième partie du texte, délaissant les États-Unis, nous verrons qu'en Australie la périphérie géographiquement située en son centre est à présent véritablement centrale, et pas seulement en termes allégoriques. Afin de mieux souligner l'*action* de l'art à cet égard, il s'agira d'étudier les modalités et les circonstances (ou l'enchaînement des traductions et des translations) par lesquelles le désert australien se constitue ou émerge comme une figure identitaire d'importance.

Wilderness et outback

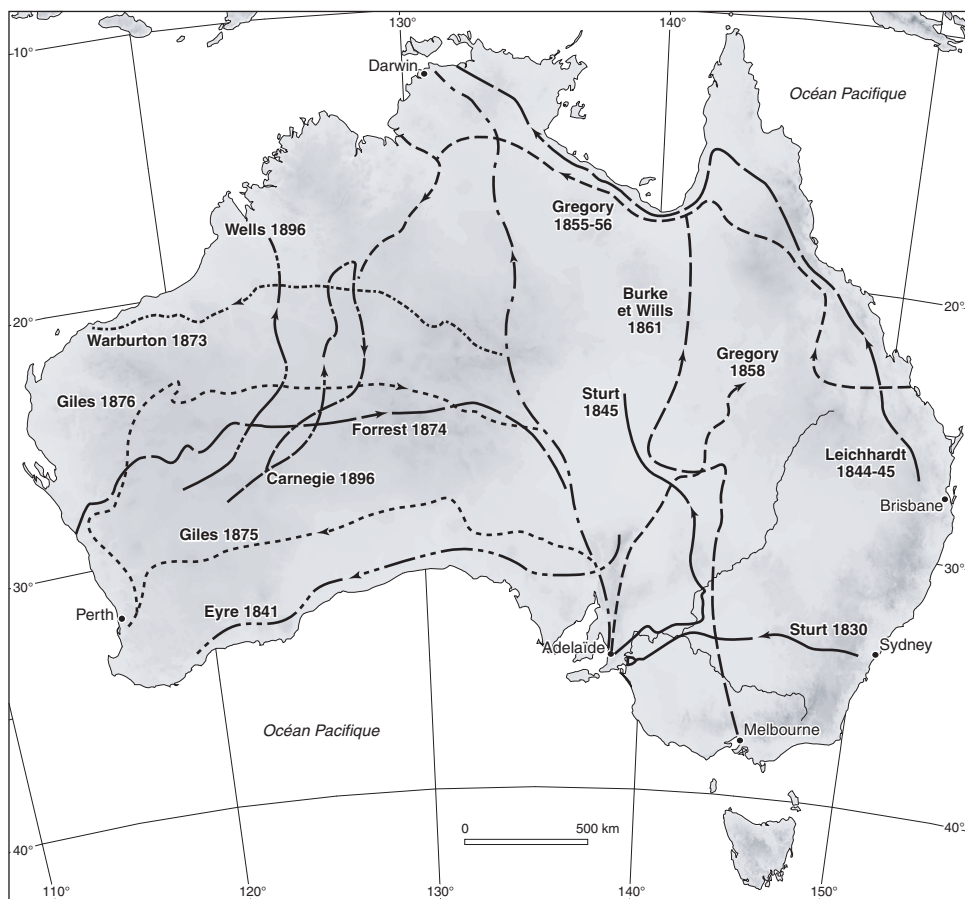
Revenons à la *frontière*. Dans les années 1780, au moment où les premiers colons britanniques s'installent en Australie, après une guerre contre l'Angleterre, les États-Unis acquièrent leur indépendance. La nouvelle nation dont l'établissement est limité à la côte orientale achète bientôt la grande Louisiane à la France, s'annexe le Texas et obtient du Mexique la cession des territoires situés sur la côte occidentale. Commence alors l'exploration du centre du pays, question de trouver des voies de pénétration à travers des terres particulièrement hostiles (figure 1) ; de 1803 jusqu'à la fin du XIX^e siècle, expéditions et *surveys* se succéderont.

Figure 1 Tracés des premières traversées des explorateurs aux États-Unis au XIX^e siècle



À partir de 1845, les Australiens tentent également d'explorer leur pays-continent. Après qu'ils se soient un peu plus tôt assurés des côtes, ils organisent des missions vers le centre selon les mêmes desseins qu'aux États-Unis : recherche de terres cultivables, de minerai et autres richesses naturelles (figure 2). Et dans les deux pays, une même certitude motive les premières expéditions importantes, celle qu'il doit y avoir une *mer intérieure* dans ces immensités incultes⁴. Que du désert pourtant, spécialement en Australie. Mais au-delà de cette déception, la découverte et la maîtrise des terres du centre, là où l'explorateur se mesure à de vastes étendues *vierges* et à l'occupant *sauvage*, est source d'orgueil pionnier et d'images constitutives de la nation pour les États-Unis et pour l'Australie. Le *wilderness* pour les uns et le *outback* pour l'autre seront la *manifestation* de leur unicité et de leurs particularismes.

Figure 2 Routes des explorateurs en Australie au XIX^e siècle



L'image du *wilderness* états-unien s'élabore grâce aux grands *surveys*, ces missions géologiques et géographiques qui opèrent entre 1867 et 1879 (Naef et Wood, 1975 ; Jussim et Lindquist-Cock, 1985). Des photographes font partie de ces expéditions et leur fonction est à la fois de répertorier les particularités physiques du centre et de propager la vision d'un arrière-pays où tout est immense et majestueux, à l'image même de la *Manifest Destiny* du peuple états-unien : le territoire de l'Ouest, représenté sous forme de paysages grandioses, est considéré comme un signe de la destinée, tout aussi grandiose, de la nation qui aura pour tâche de le maîtriser⁵. Les photographes des *surveys* de la frontière réalisent donc, d'une part, des inventaires à caractère scientifique qui sont à l'usage exclusif du commanditaire, le gouvernement fédéral, et d'autre part des stéréogrammes qui sont largement diffusés et font les délices et la fierté des *armchair travellers* de l'Est, qui les collectionnent avidement. Ces images photographiques sont certes des composantes essentielles des représentations territoriales états-uniennes, vecteurs d'une identité proprement *américaine* (Jussim et Lindquist-Cock, 1985 : 6). De plus, grâce à ces photographies, dès le XIX^e siècle, la notion de *monuments naturels*, rapidement convertis en *monuments nationaux*

voit le jour et ce, certainement en *opposition* au vieux continent où la nature sauvage n'existe pour ainsi dire plus, où ce sont les monuments architecturaux qui suscitent l'admiration (Schama, 1996 : 195).

Plus timidement ou moins promptement en Australie, où le centre n'a pas de monuments naturels, c'est-à-dire très peu de formations géologiques impressionnantes à offrir, l'image du *outback* se constituera de son extrême planéité. Celle-ci déterminant, semble-t-il, une perspective qui deviendra propre à l'art australien, témoignant là aussi d'un *écart* par rapport au vieux pays. Nous y reviendrons. Au XIX^e siècle, ce que les Australiens représentent en peinture, c'est cette désespérante platitude topographique qui convoque les mirages, mais aussi des sentiments d'horreur et de fascination par lesquels ces paysages pourraient rivaliser de sublime avec l'Europe⁶. Et, de même que les photographes états-uniens accompagnant les *surveys* géographiques fabriquent des stéréogrammes largement diffusés auprès du grand public, les peintres australiens participant aux missions exploratoires produisent des porte-folios de lithographies qui sont distribués dans la population. Bien qu'à la fin du XIX^e siècle quelques photographes prennent part aux expéditions vers le centre désertique, le paysage, en Australie, reste du domaine de la peinture.

Aux États-Unis, passée la période des grands *surveys*, les stéréogrammes et les photographies du désert, déposés dans diverses collections privées et dans les archives du gouvernement, sont peu à peu oubliés. Mais, par une curieuse réappropriation ou une *reprise* institutionnelle, les musées d'art, au XX^e siècle, commencent à les exposer et à partir de ce moment leurs auteurs, de simples opérateurs ou photographes, deviennent, à titre posthume, des artistes (Krauss, 1990 : 37 ; Crimp, 1995 : 74). Ainsi, c'est par une médiation tardive que la carrière artistique de Timothy O'Sullivan débute, plusieurs décennies après sa mort, lorsque le photographe Ansel Adams et Beaumont Newhall, alors directeur du département de photographie du Museum of Modern Art de New York, *découvrent* en 1939 ses photographies, tout particulièrement *Sand Dunes near Sand Springs, Nevada* (1867), une image qui montre la roulotte et le cheval de O'Sullivan perdus parmi les dunes, alors que l'on peut voir les traces des pas de celui-ci que l'œil suit jusqu'à l'emplacement d'où il prend la photographie. Newhall pose alors O'Sullivan comme le créateur de « prototypes de paysages photographiques modernistes » (cité par Snyder, 1994 : 192), puisque ses clichés montrent la photographie opérant (ou l'explorateur explorant) dans un paysage autrement sans caractère particulier que son vide immense. Le désert, même le plus aride et inhospitalier, entre ainsi de façon définitive, et grâce à la photographie, dans le grand spectacle du *wilderness*⁷. Toute une tradition photographique s'installe alors, dont Ansel Adams lui-même est la figure dominante.

Après la Seconde Guerre mondiale, tandis que la photographie de désert devient une sorte d'industrie artistique états-unienne⁸, le destin grandiose et manifeste de la nation s'actualise en un retournement qui fait finalement de l'ancienne colonie une métropole économique et culturelle, une puissance impérialiste qui dominera la scène artistique internationale. Soulignons qu'au même titre que la photographie de désert, les œuvres qui seront les plus célébrées et qui influenceront sur l'art des autres pays prolongent, jusqu'à un certain point, la conception de sa *Manifest Destiny* si chère au peuple états-unien. Entre autres exemples, la monumentalité qui caractérise le *land art*, ainsi que son aspect pionnier, ne font qu'ajouter au fait que ces œuvres

s'incorporent à *même* le paysage du centre désertique. De même, les grandes *colour field paintings* des expressionnistes abstraits impressionnent par leur échelle et percutent un effet d'immensité.

Un art des antipodes

Dans les années 1930, au moment même où les premières photographies des étendues désertiques des États-Unis sortent des archives et s'exposent comme des œuvres d'art, en Australie, suivant des itinéraires analogues à ceux des conquérants, des peintres redécouvrent le désert.

Hans Heysen est vraisemblablement le premier peintre australien du XX^e siècle à prendre le désert pour motif (Haynes, 1998 : 166). Dans les années 1920 et 1930 il se rend à maintes reprises à l'intérieur du continent dont l'austère géologie correspond exactement à l'expression d'un esprit *moderne* en art selon Heysen ; c'est donc *cela* qu'il faut peindre (Sayers, 2001 : 132). Également au début des années 1930, des artistes peintres travaillant dans les centres urbains de la côte est traversent le désert vers Hermansburg, une mission située au milieu du pays, près d'Alice Springs (Territoire-du-Nord). L'un d'entre eux, Rex Battarbee, parti à la recherche de motifs pour ses aquarelles, enseigne finalement ses techniques à un aborigène de Hermansburg, Albert Namatjira. Ce dernier deviendra à la fin de cette même décennie une célébrité nationale (McLean, 1998 : 96-104). Si Namatjira est le premier peintre aborigène à bénéficier de pareille notoriété, il peint toutefois le paysage du centre australien selon la tradition européenne, selon des « modèles stylistiques et iconographiques provenant du centre » (Castelnuovo et Ginzburg, 1981 : 64). Toujours à la fin des années 1930, des anthropologues se rendent en terre aborigène – à Arnhem Land au centre-nord du pays en particulier – où ils réunissent des artefacts créés par les Aborigènes, des objets d'utilité courante mais aussi des peintures sur écorce (*bark paintings*) qui seront subséquemment offerts à des musées australiens. Ces transferts de la périphérie désertique vers les centres urbains marquent l'entrée de l'art aborigène non européanisé dans les institutions artistiques (Sayers, 2001 : 150).

Tandis que les peintres blancs peu à peu pénètrent le désert central, de ces lointaines périphéries les créations aborigènes – celles de Namatjira comme les objets cérémoniels d'Arnhem Land – sont acheminées vers les cités littorales. Inévitablement des échanges doivent se produire. Les artistes blancs, mis en contact avec les techniques des Aborigènes, commencent à se les approprier. Margaret Preston peint en 1942 *Flying Over the Shoalhaven River*, un tableau dans lequel elle fait non seulement usage d'une palette aborigène composée de couleurs de terre, elle y dépeint aussi le paysage selon une vue aérienne. Andrew Sayers affirme, au sujet de ce tableau, qu'il démontre l'idée de Preston qu'un art *national* australien doit prendre sa source dans l'art aborigène (Sayers, 2001 : 147). L'angle selon lequel elle peint le paysage serait proche de la manière qu'ont les aborigènes d'exprimer leur rapport au territoire à partir d'une position verticale, d'une perspective, disons, *icarienne*, plutôt qu'horizontale. Il semble donc que l'expérience aérienne *révèle* à Preston un nouveau sens du paysage, proche de celui des premiers occupants du territoire. « Dans l'espoir d'abandonner les maniérismes d'un pays autre que le mien, je suis allée vers l'art d'un peuple qui n'a jamais vu ou connu autre chose que lui-même », déclare Margaret Preston au sujet des motifs aborigènes dont elle dit qu'ils sont le patrimoine des « individus qui, avec

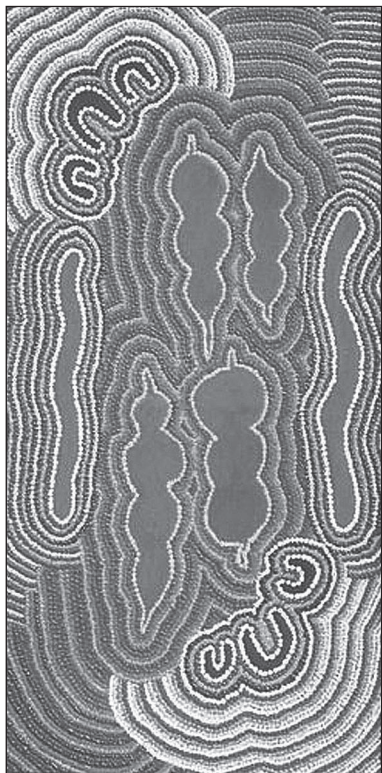
une connaissance consciente (c'est-à-dire de l'éducation), pourront faire usage de cet héritage, fondant ainsi un grand art national» (cité par Haynes, 1998 : 269). Preston, tout en énonçant la nécessité d'un *écart* par rapport au centre (l'Angleterre, ce « pays autre que le mien »), recrute thèmes et motifs aborigènes et se positionne ainsi à l'origine de la construction du fait art national : elle « est à la recherche d'un art [...] qui sache exprimer les profondeurs d'une nation, sa raison d'être, et même jusqu'à son éternité » (Barou, 1993 : 45). Et, pour « construire un fait », il faut « recruter » choses et gens, convaincre certains acteurs, et « trouver une façon de diffuser l'énoncé et l'objet dans le temps et dans l'espace » (Latour, 1995 : 321). Margaret Preston, en plus d'utiliser et d'ainsi diffuser certaines techniques de l'art aborigène, contribue au rayonnement de ce dernier en écrivant à son sujet des articles élogieux, dont un pour le catalogue de l'exposition *Art of Australia 1788-1941* qui circule aux États-Unis et au Canada en 1941. Mais Rosslyn Haynes soutient que si l'on examine l'attitude de Preston dans une optique post-colonialiste, force est de constater que l'artiste s'accapare l'art aborigène de « manière arrogante et insensible » (Haynes, 1998 : 269). En revanche, Haynes ne nie pas que Preston contribue grandement à la familiarisation des Australiens blancs avec les motifs aborigènes. Et ce n'est pas à Preston que Haynes attribue la découverte de la position icarienne en peinture mais bien à Sydney Nolan, qui l'aurait exploitée dans une série de toiles peintes à partir de 1948 (Haynes, 1998 : 283). Nolan étant l'un des peintres australiens les plus illustres (bien qu'il ait éventuellement émigré en Grande-Bretagne), il semble que Haynes opère une réattribution de la construction de l'énoncé « perspective aérienne égale spécificité australienne » au profit de Nolan dont les paysages peints à partir d'une position oblique sont pourtant plus tardifs que ceux de Preston. Haynes insiste d'ailleurs beaucoup sur l'importance de cette nouveauté qu'elle décrit comme une libération quant aux formules traditionnelles de la représentation paysagère européenne (Haynes, 1998 : 183).

Quoi qu'il en soit, il apparaît que, couplée à la connaissance des créations aborigènes, la possibilité de monter à bord d'engins volants pour observer le territoire donne le ton à une production nationale qui se veut originale par son rejet de la perspective *légitime*, convention européenne s'il en est. Cette notion de perspective rénovée mériterait d'être attentivement examinée en ce qu'elle s'oppose au « paradigme perspectif » – l'expression est de Hubert Damisch (1993 : 17) –, principe fondateur de la notion de paysage dans les pays de l'Occident tout autant que facteur déterminant de la formation du sujet occidental, ce sujet individuel ou collectif qui, à partir de son point de vue *unique* se pose à *distance*, devant un *objet*, qui est *autre*. Les nationalismes dériveraient également de ce point de vue caractéristique, si l'on en croit Marshall McLuhan (1962 : 220). Eu égard à l'attitude typiquement occidentale qui a marqué la conquête du centre australien au XIX^e siècle, la position perspective nouvelle qui est proposée par les artistes apparaît comme ambivalente, pour dire le moins. Il en va en effet de l'Australie comme des États-Unis : pour pénétrer et occuper l'intérieur, l'on repousse et l'on dissémine *l'autre*, l'indigène duquel le conquérant se dissocie absolument. Dans les années 1940 aux États-Unis, s'il existe un art autochtone, les Blancs ne le considèrent, précisément, qu'en termes d'attraction touristique marginale. En revanche en Australie, l'appropriation *avouée* par les artistes blancs de pratiques aborigènes suppose, par-delà la conquête, l'absorption de *l'autre* ou bien la possibilité d'une identité qui serait *duelle*. Cette mixité définira vraisemblablement les conventions et les canons artistiques nationaux et de là, une certaine spécificité australienne.

À la lumière de ces déplacements, de ces interactions, des échanges, des recrutements successifs et autres réattributions, il est possible de dégager trois principes qui seraient constitutifs d'un art *moderne* ou d'un modernisme australien, définissant la singularité d'un art national différencié des productions du reste de l'Occident, un art des *antipodes*. Ces principes sont : premièrement, le désert du centre comme motif paysager essentiel, en soi moderne, et source d'inspiration constante ; deuxièmement, la représentation selon une perspective *cartographique* ; et, ce troisième terme étant lié avec le précédent, l'intégration ou le recrutement de certaines pratiques et manières aborigènes. Pourtant ce modernisme australien ne sera pas, bien au contraire, exempt de pressions extérieures. À la fin des années 1960, la production des peintres australiens est très manifestement inspirée par la peinture états-unienne de facture formaliste ou expressionniste abstraite, devenue canonique. Plusieurs de ces artistes tentent de concilier une matérialité proprement picturale et pas exactement figurative avec une vision du paysage qui serait typiquement australienne, permettant qu'un mouvement de *field painting* original émerge en Australie, selon cette idée, un peu curieuse, que le paysage du centre désertique pourrait être à l'origine d'une *peinture pure* (Sayers, 2001 : 183).

Dans les années 1970, les artistes australiens blancs veulent donc conjuguer invention d'une tradition picturale nationale et inscription dans le courant dominant, ce qui fait d'eux des provinciaux relativement à ce centre qu'est alors devenu New York (Smith, 1974). La décennie est par ailleurs marquée par une augmentation significative de la circulation d'objets et surtout d'œuvres réalisées par des artistes aborigènes. Selon Sayers, ce mouvement signale le passage de l'art aborigène d'une position *périphérique* à une position *centrale* dans la production artistique australienne (Sayers, 2001 : 201). Des déplacements insolites se produisent. Des professeurs d'art, des artistes et plus tard des consultants et des marchands d'art blancs, plutôt que de se rendre au désert pour en revenir avec des œuvres achetées à bas prix s'établissent, s'installent à demeure, dans le centre du pays où ils mettront sur pied, en collaboration avec les conseils indigènes, tout un réseau de centres de production et de diffusion d'art aborigène (Rothwell, 2003). Ce mouvement débute en 1971 alors que Geoff Bardon, artiste peintre de Sydney, arrive à Papunya (Territoire-du-Nord), une communauté où l'on tente de rassembler et de sédentariser plusieurs groupes d'aborigènes du désert central, où il doit donner des cours « d'instruction civique » (Barou, 1993 : 70-77). Il encourage bientôt les résidents de Papunya à peindre, non pas à la façon occidentale, mais suivant une symbolique qui leur est propre : « *no whitefella colour, no whitefella perspective, no whitefella images* » (Bardon, 1991 : xv). Ils entreprennent de dépeindre leurs terres (ou exprimer le *rêve* de leur groupe, c'est-à-dire le récit des origines spécifique à leur région), selon une manière traditionnelle qui est dérivée des pratiques cérémonielles de peinture corporelle et des mosaïques horizontales fabriquées à même le sol lors de rituels, et aussitôt détruites. Ces mosaïques de sol, aussi appelées peintures de sable, retraçaient les itinéraires sacrés suivis par les familles et les groupes aborigènes, traditionnellement nomades, sur les traces des voyages de leurs ancêtres du *Dreamtime*, les créateurs du pays – ou du paysage. D'où cette perspective cartographique que les artistes comme Margaret Preston ont assimilée à des vues aériennes.

**Figure 3 Agnes Gimme
(région de Balgo)
*Tjumundora***



Reproduit avec la permission de l'artiste et de
Aboriginal Art Online
Source : www.aboriginalartonline.com

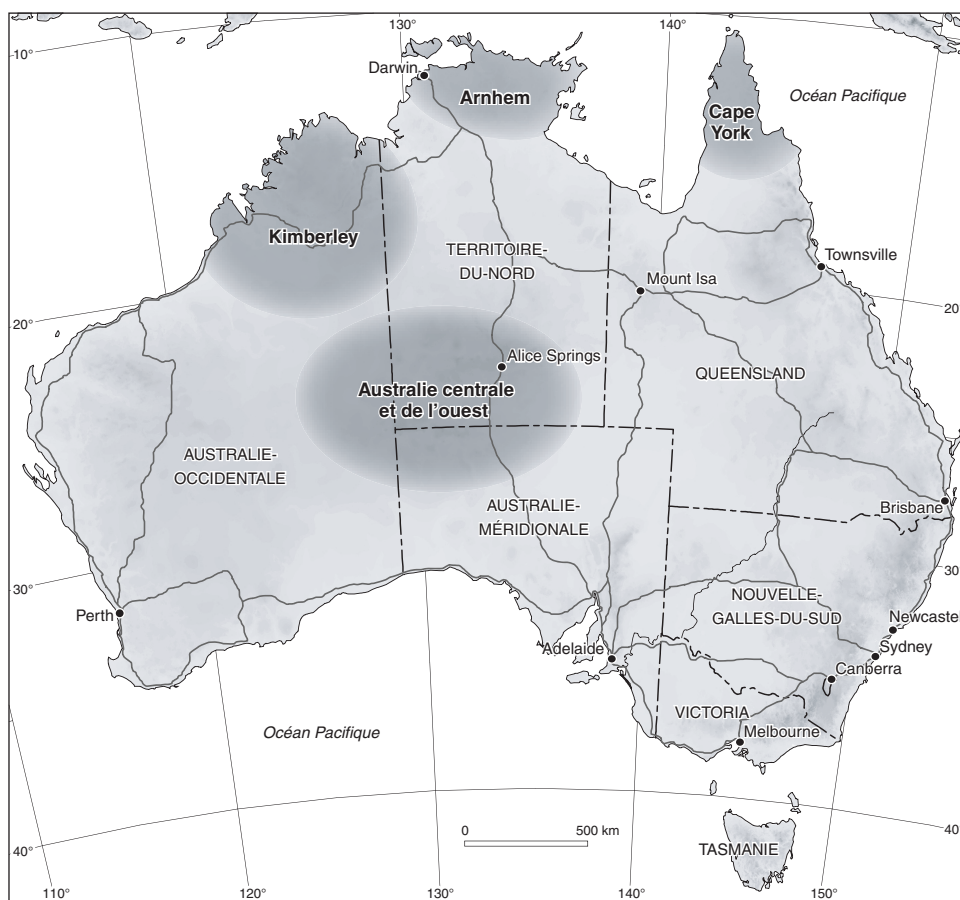
Les mosaïques de sol faites de petites boulettes de sable aggloméré, réinterprétées, seraient donc à l'origine du *dot painting*, sorte de peinture pointilliste qui connaît un succès fulgurant en Australie (figure 3). Précisons que les non-aborigènes sont fascinés par la similitude apparente entre ces *dot paintings* et ce que l'on peut voir du désert lorsqu'on le survole. Une alliance nouvelle permet ainsi d'adapter une précédente appropriation : les artistes aborigènes, aidés en cela par les consultants blancs, se ressaisissent pour ainsi dire de cette perspective plane qui leur avait été empruntée dans les années 1940 et dont on avait fait un important attribut du modernisme australien.

Dans la foulée de l'expérience de Papunya, d'autres écoles voient le jour dans le centre du pays. L'art des communautés du désert devient une véritable industrie, structurée en un solide réseau de centres de diffusion et d'institutions artistiques⁹ (figures 4 et 5). On compte autour d'Alice Springs pas moins de dix-sept centres d'art aborigènes vers lesquels les amateurs d'art se déplacent, en groupes organisés de style tout inclus ou en comités restreints. Et chaque année depuis 1992, l'exposition *Desert Mob* qui réunit à Alice Springs nombre d'artistes de tous les centres d'art du désert (Territoire-du-Nord, Australie-Occidentale, Australie-Méridionale), attire des foules étonnantes pour un endroit aussi peu peuplé¹⁰. Les œuvres y sont vendues par centaines dès la journée de l'ouverture de

l'exposition¹¹. L'événement *Desert Mob* est, si l'on en croit ses organisateurs, un «moteur du développement économique de l'industrie de l'art indigène du centre» (*Desert Mob* 2003 : 1) ; l'art étant, il faut le dire, la seule industrie indigène. Le *Alice Springs Cultural Precinct* qui organise l'exposition possède une grande collection qui, depuis les œuvres d'Albert Namatjira, duquel on souligne surtout la réussite professionnelle, jusqu'aux acquisitions annuelles, se veut représentative de l'évolution de l'art aborigène de l'Australie centrale (*Desert Mob* 2003 : 1-2).

Des consultants et des travailleurs culturels, des marchands d'art, puis des amateurs, suivis par un public peu spécialisé, se déplacent vers le désert, vers les œuvres et les artistes, en un mouvement inaccoutumé. Les tableaux n'ont pas à être expédiés vers les centres urbains, ils sont vendus sur place aussitôt peints et de grandes collections voient le jour dans le désert même. La périphérie centrale devient effectivement un centre culturel et artistique majeur : la «circulation de produits artistiques à haut potentiel symbolique» (Castelnuovo et Ginzburg, 1981 : 64) s'effectue selon des itinéraires ou des modes de propagation inhabituels, de sorte que la périphérie peut devenir culturellement dominante.

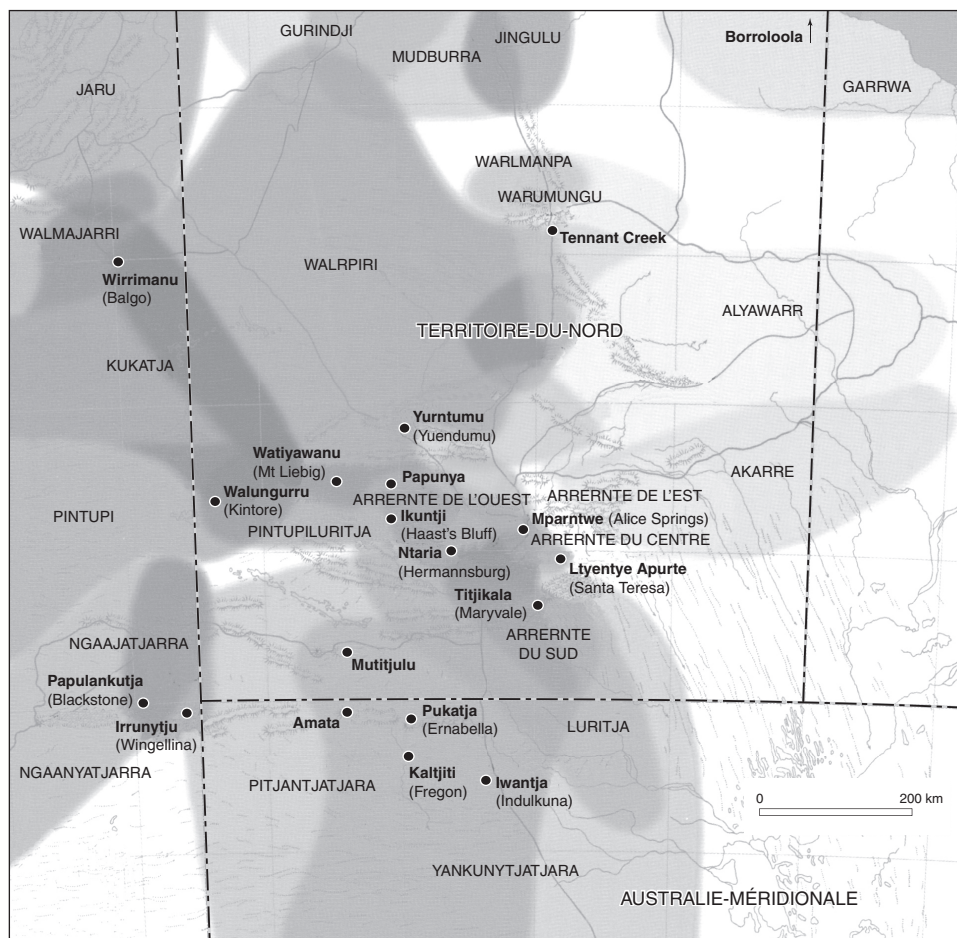
Figure 4 Regroupements territoriaux des centres d'art aborigène, centre et nord de l'Australie



Le phénomène est si important qu'il entraîne des rivalités entre les différentes régions, à même le désert. Le *dot painting* réalisé à l'acrylique dans les communautés entourant Alice Springs est présenté par ses promoteurs comme la peinture emblématique de la contrée. Un peu plus au nord, dans des zones à peine moins arides (figure 6), se trouvent d'autres communautés où les intérêts artistiques se rassemblent autour de figures significatives locales, dont le style détermine celui des autres artistes et dont le succès commercial en inspire plus d'un. C'est le cas de Turkey Creek où, au centre d'art de la communauté de Warmun, une quantité non négligeable d'artistes peignent à la manière de Rover Thomas, dont les tableaux font partie de toutes les collections des grands musées nationaux et se négocient, depuis la mort de cet artiste en 1998, à des prix d'œuvres canoniques internationales (Higson, 2005).



Figure 5 Communautés et groupes de langues aborigènes, centre de l'Australie



Source : *Desert Mob* 2003, page 11

À Warmun, les artistes travaillent avec des pigments naturels, ocres, charbons, etc., et toujours à la manière de Thomas, dépeignant des aspects de leur environnement, des paysages créés par les ancêtres ou des lieux importants pour le groupe, comme par exemple Mistake Creek, site d'un effroyable massacre d'Aborigènes par les conquérants de la frontière (figure 7). L'utilisation de pigments naturels autorise les défenseurs du style de Warmun à dire qu'il y a là une peinture plus authentique que celle des régions où l'on use de pigments synthétiques. À Balgo, qui fait partie de ces dernières, l'on s'inscrit en faux par rapport à cette déclaration d'authenticité. James Cowan, consultant artistique qui a été directeur du centre d'art de Balgo il y a quelques années, allègue que l'art de cette communauté est le plus intègre, dans la mesure où Balgo, parce que très isolé, a su développer un style distinctif et exempt de toute influence extérieure et de considérations commerciales (Cowan, 1999 : 18) (figure 3). Ce qui est parfaitement discutable étant donné, justement, la présence de consultants blancs et tous les déplacements de spécialistes, mais aussi du public, que suscitent les centres d'art du désert, autant d'échanges et de médiations qui peuvent infléchir les techniques des peintres aborigènes.

Figure 6 Centres d'art aborigène des régions du Kimberley et de la terre D'Arnhem, nord de l'Australie

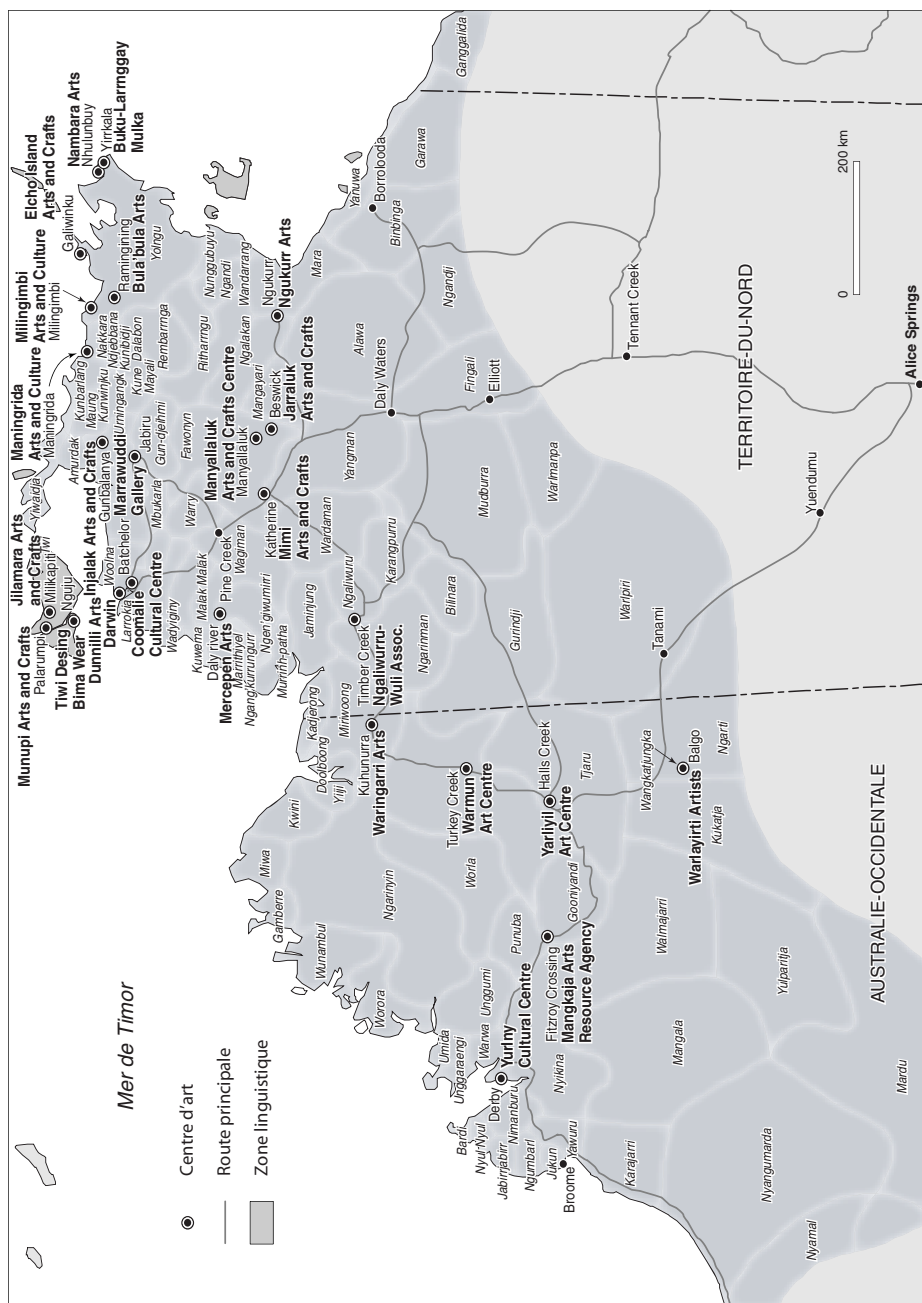
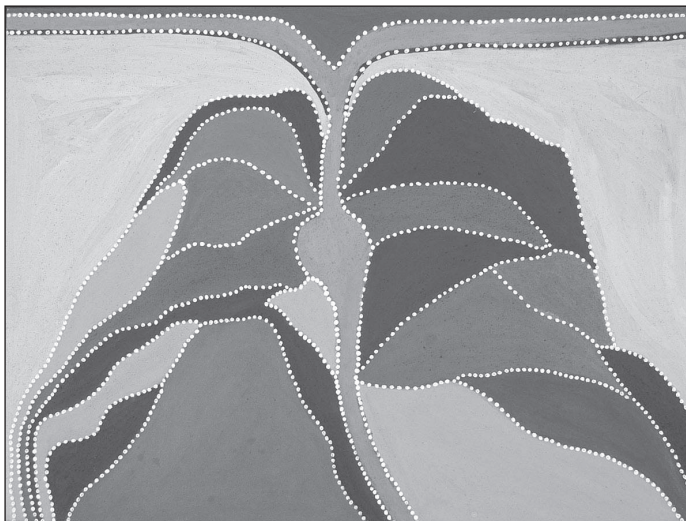


Figure 7 Gordon Barney (région de Warmun)
Koomboowayn



Reproduit avec la permission de l'artiste et de Warmun Art Centre
Source : www.warmunart.com

Toutefois, sans égard au lieu d'origine des peintres, les spécialistes de l'art aborigène s'entendent sur une chose, que cet art s'inscrit au sein de mouvements *modernistes*, dans lesquels la recherche d'une spécificité proprement picturale est aussi essentielle, à la limite plus importante, que l'emploi de motifs ou de thèmes traditionnels. À tel point qu'en 1999 Cowan peut affirmer de l'œuvre de l'artiste Emily Kngwarreye et de celui de Rover Thomas qu'ils révèlent une « nouvelle génération de peintres modernes abstraits aptes à rivaliser avec n'importe quel artiste occidental » (Cowan, 1999 : 24). Ne devrait-on pas plutôt conjecturer qu'il s'agit là d'une *annexion* par les artistes aborigènes du *modernisme* si cher à leurs concitoyens blancs, en un retournement symétrique à la précédente appropriation par ceux-ci de leurs motifs paysagers, ou plutôt *territoriaux*? Une annexion qui serait de l'ordre d'une traduction, de celles qui se produisent lorsqu'un groupe modifie, serait-ce temporairement, ses objets ou ses intérêts afin qu'ils correspondent aux intérêts d'un autre groupe, de façon que les objets soient transmis ou diffusés : « Le premier moyen – et le plus simple – de trouver des gens qui vont immédiatement adhérer à l'énoncé, investir dans le projet ou acheter le prototype consiste à forger l'objet de façon qu'il corresponde à leurs *intérêts explicites* » (Latour, 1995 : 261 ; souligné par l'auteur). Car il est bien évident que c'est d'un marché ou d'une industrie dont les Australiens aborigènes ont besoin alors que les Australiens blancs, eux, sont en quête de leur identité depuis plus de deux cents ans.

Conclusion : le paysage partagé

Tant aux États-Unis qu'en Australie, les représentations territoriales et identitaires se sont construites en grande partie grâce à des images, des œuvres d'art – bien qu'aux États-Unis les photographies devenues emblématiques aient été l'œuvre d'artistes *involontaires* ou *à retardement*. En outre, en Australie, l'art tient certainement le rôle

d'un médiateur important dans la réconciliation des nationaux blancs et aborigènes (McLean, 1998). Pour ces derniers, la peinture est une activité qui apporte rétribution et respect et pour les Blancs, collectionner l'art indigène s'avère vraisemblablement un moyen d'amoindrir une certaine culpabilité coloniale. De plus, en termes de marché de l'art, c'est maintenant la peinture aborigène qui est la norme. Pour le pays, cet art est l'une des monnaies d'échange les plus importantes dans le jeu culturel global, aux dires du commissaire et critique Djon Mundine (Mundine, 2002 : 25-26). Et comme on a pu le constater, si la peinture a été un vecteur essentiel de l'élaboration d'un caractère national qui serait duel sinon inclusif, c'est en regard de la position *centrale* du désert.

Conjugués à l'*action* des motifs et des pratiques aborigènes sur les artistes blancs et sur la vision d'un paysage moderne dont le désert serait le modèle parfait, suivant les *translations* et *transmissions* en série d'artefacts et d'œuvres, les déplacements des divers acteurs et surtout les voyages du public (variété du tourisme culturel), il advient que les Aborigènes du centre s'approprient tout un pan de l'art australien, un modernisme qui n'a plus nécessairement cours ailleurs dans le monde, mais qui est là fortement associé au désert. Celui-ci devient ainsi un *site* revendiqué de part et d'autre, un lieu d'une grande importance tant pour les Australiens blancs que pour les Australiens indigènes, bref un point de passage obligé à la fois physiquement – le tourisme blanc – et symboliquement – la peinture aborigène et son immense succès. C'est donc un *centre* culturel, mais qui serait atypique, si l'on suppose que « la notion d'un centre *exclusivement* artistique est contradictoire », ne pouvant « être centre artistique qu'un centre de pouvoir extra-artistique, qu'il soit politique et/ou économique et/ou religieux » (Castelnuovo et Ginzburg, 1981 : 53-54). Le désert central de l'Australie n'est certes pas dominant en termes économiques, bien que l'activité touristique y étant en constante augmentation, il pourrait advenir qu'il surclasse à cet égard les cités littorales du pays, rendant caduque l'observation de Castelnuovo et Ginzburg. D'autant que l'on attribue désormais à tout ce qui est *culturel* ou artistique une importance croissante dans les échanges économiques mondiaux.

L'industrie de la peinture aborigène, combinée à celle du tourisme, plus traditionnelle, tend à faire du désert australien une destination de choix non seulement pour les voyageurs étrangers, mais aussi, de façon très marquée, pour un tourisme *de l'intérieur* que l'on pourrait associer, toutes proportions gardées, à cet impérialisme de l'intérieur pratiqué par les États-Unis avant qu'ils ne se tournent vers l'extérieur et ne deviennent la puissance envahissante que l'on sait. Pour bien des Australiens blancs en effet, le *outback* du centre et du nord-ouest se qualifie toujours comme *la dernière frontière*, de sorte qu'une certaine ambivalence persiste, le désert étant à la fois le motif d'une fierté nationale réconciliée et le territoire de l'*autre*.

Notes

- 1 Une version très différente de ce texte a été présentée sous forme de conférence lors de la troisième édition de l'École internationale de printemps en histoire de l'art, *Geografica artistica*, Cortona (Italie), mai 2005.
- 2 L'article de Castelnuovo et Ginzburg de 1981 constituait une nouvelle version d'un texte paru en 1979 sous le titre *Centro e periferia*.



- 3 «J'appelle *réfèrent photographique* non pas la chose facultativement réelle à quoi renvoie une image ou un signe mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie» (Barthes, 1980 : 120).
- 4 Lewis et Clark aux États-Unis (expédition de 1804-1806) et Charles Sturt (mission de 1845) en Australie, ce dernier transportant même des bateaux, partagent cette conviction (Haynes, 1998 : 34). En Australie la croyance en l'existence d'une mer intérieure cède la place à la conviction que le centre peut être occupé par des colons. Et il faudra bien du temps pour que l'on admette que le centre est impropre à la colonisation et à l'agriculture, qu'il est véritablement aride (Sanderson, 1988 : 106-124).
- 5 Au sujet de cette notion de *Manifest Destiny*, on peut consulter Daniels (1993 : 180-196) et Lasserre (2003b).
- 6 Une œuvre de S.T. Gill, *Country North-west of Tableland* (National Library of Australia) exécutée en 1846 lors d'une expédition, montre deux explorateurs surplombant une étendue désertique. Cette œuvre évoque immédiatement le célèbre tableau *Wanderer über dem Nabelmeer* (*Le voyageur au-dessus de la mer de nuages*, *Kunsthalle*, Hambourg) peint en 1818 par Caspar David Friedrich.
- 7 Pour une étude de la *construction photographique* du Grand Canyon, selon un principe similaire, voir Nye (2003).
- 8 «Tout au long de ce siècle, le culte de la photographie de désert nous a si bien abrutis que le seul désert que nous puissions reconnaître est un Cibachrome» (Bowden, 1998 : 76). Je traduis. Il en ira de même pour certaines des citations subséquentes, traduites de l'anglais au français afin d'alléger la lecture.
- 9 Certaines des considérations qui suivent sont issues d'observations sur le terrain, de visites de communautés, de centres d'art aborigène du désert et de rencontres avec leurs directeurs (tous blancs), effectuées entre février et avril 2003, à Balgo, Warmun, Kununura, Fitzroy Crossing et Halls Creek (Australie-Occidentale).
- 10 Le *Telstra Art Award*, exposition et concours ouvert aux artistes aborigènes de toute l'Australie et de Torres Strait Island, tenu à Darwin chaque année, est considéré comme l'événement du genre le plus important. *Desert Mob* est toutefois particulier, en ce qu'il ne rassemble que les artistes du désert.
- 11 Observé le 24 août 2003, au *Cultural Precinct* d'Alice Springs.

Bibliographie

- ATTWOOD, Bain et FOSTER, Stephen G. (dir.) (2003) *Frontier Conflicts. The Australian Experience*. Canberra, National Museum of Australia.
- BARDON, Geoffrey (1991) *Papunya Tula-Art of the Western Desert*. Melbourne, McPhee and Gribble.
- BAROU, Jean-Pierre (1993) *L'œil pense. Essai sur les arts primitifs contemporains*. Paris, Balland.
- BARTHES, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Seuil.
- BONNEMAISON, Joël (1987) Le roc des Aborigènes. *L'Espace géographique*, vol. 16, n°3, p. 216.
- BOWDEN, Charles (1998) Blind in the Sun. *Aperture*, n° 150, p. 76.
- CASTELNUOVO, Enrico et GINZBURG, Carlo (1981) Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°40, pp. 51-72.
- COWAN, James (1999) Entering the Mainstream. Dans James Cowan, *Balgo New Directions*, Sydney, Craftman House.
- CRIMP, Douglas (1995) *On the Museum Ruins*. Cambridge, MIT Press.
- DAMISH, Hubert (1993) *L'origine de la perspective*. Paris, Flammarion.
- DANIELS, Stephen (1993) *Fields of Visions. Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Cambridge, Polity Press.
- Desert Mob 2003*, Exposition d'œuvres d'art de la région du désert central australien. Alice Springs, Araluen Art Center.
- HAYNES, Rosslyn (1998) *Seeking the Centre. The Australian Desert in Literature, Art and Film*. Cambridge, Cambridge University Press.
- HENNION, Antoine (1993) *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris, Métailié.
- HIGSON, Rosalie (2005) Record Price Despite Tale of Dog's Paws. *The Australian*, 19 août.
- JUSSIM, Estelle et LINDQUIST-COCK, Elisabeth (1985) *Landscape as Photograph*. New Haven, Yale University Press.
- KRAUSS, Rosalind (1990) *Le photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris, Macula.
- KUHN, Thomas S. (1972) *La structure des révolutions scientifiques*. Paris, Flammarion.
- LASSERRE, Frédéric (2003a) La trame du monde est géographique. Dans Frédéric Lasserre et Aline Lechaume (dir.) *Le territoire pensé. Géographie des représentations territoriales*, Québec, Presses de l'Université du Québec, pp. 1-9.
- LASSERRE, Frédéric (2003b) L'eau dans l'Ouest aride des États-Unis. Valeurs d'usage, mythes politiques et représentations territoriales d'une société hydraulique. Dans Frédéric Lasserre et Aline Lechaume (dir.) *Le territoire pensé. Géographie des représentations territoriales*, Québec, Presses de l'Université du Québec, pp. 195-211.
- LATOUR, Bruno (1995) *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*. Paris, Gallimard.
- LOWE, Pat et PIKE, Jimmy (1990) *Life in the Desert*. Broome WA, Magabala Books.
- McLEAN, Ian (1998) *White Aborigines. Identity Politics in Australian Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- McLUHAN, Marshall (2002) [1962] *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. Toronto, University of Toronto Press.
- MERCIER, Guy (2003) The Rhetoric of Contemporary Urbanism: A Deconstructive Analysis of Central City Neighbourhood Redevelopment. *Canadian Journal of Urban Research*, vol. 12, n° 1, pp. 71-98.



- MITCHELL, W. J. Thomas (1994) Imperial Landscape. Dans W. J. Thomas Mitchell (dir.) *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 5-34.
- MUNDINE, Djon (2002) Between Two Worlds. *Art Monthly Australia*, n° 150, pp. 25-26.
- NAEF, Weston J. et WOOD, James N. (1975) *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*. New York, Albright-Knox Art Gallery et Metropolitan Museum of Art.
- NAPANANGKA, Tjama Freda *et al.* (1997) *Yarrtji. Six Women's Stories from the Great Sandy Desert*. Perth, Aboriginal Studies Press.
- NYE, David (2003) Visualizing Eternity: Photographic Construction of the Grand Canyon. Dans Joan M. Schwartz et James R. Ryan (dir.) *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, New York, J. B. Tauris, pp. 74-95.
- PAQUET, Suzanne (2005) *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Thèse de doctorat, département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal.
- ROTHWELL, Nicolas (2003) Diamonds from the Dreamtime. *The Weekend Australian*, 19-20 avril, pp. R4-R6.
- SANDERSON, Marie (1988) *Griffith Taylor, Antarctic Scientist and Pioneer Geographer*. Ottawa, Carleton University Press.
- SAYERS, Andrew (2001) *Australian Art*. New York, Oxford University Press.
- SCHAMA, Simon (1996) *Landscape and Memory*. New York, Vintage Books.
- SMITH, Terry (1974) The Provincialism Problem. *Artforum*, janvier, pp. 54-59.
- SNYDER, Joel (1994) Territorial Photography. Dans W. J. Thomas Mitchell (dir.) *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 175-201.
- STEWART, Cameron (2003) Rock Rage. *The Weekend Australian*, 9-10 août, p. 21

Quelques sites Internet

www.aboriginalartonline.com
www.balgoart.org.au
www.dcdsca.nt.gov.au/dcdsca/intranet.nsf/pages/AraluenGalleries
www.warmunart.com